



HAL
open science

“ My ear to the key-hole ” : l’accordeur-clé dans “ The Bloody Chamber ” d’Angela Carter

Mathilde La Cassagnère

► To cite this version:

Mathilde La Cassagnère. “ My ear to the key-hole ” : l’accordeur-clé dans “ The Bloody Chamber ” d’Angela Carter. Editions Universitaires de Dijon. L’accordeur de piano dans la littérature et au cinéma, , 2019, Sociétés, 978-2-36441-321-4. hal-04876548

HAL Id: hal-04876548

<https://hal.science/hal-04876548v1>

Submitted on 17 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« My ear to the key-hole » :

l'accordeur-clé dans « The Bloody Chamber » d'Angela Carter

(Mathilde La Cassagnère, Université Savoie Mont Blanc)

Dans la nouvelle « The Bloody Chamber », Angela Carter réécrit le conte de Perrault « La Barbe Bleue » à la première personne, faisant de la jeune épouse la narratrice homodiégétique d'un récit qui développe de manière spectaculaire le thème sexuel latent dans la symbolique de la clé défendue. La tonalité sadomasochiste de cette réécriture a été très débattue par la critique, d'autant plus que Barbe Bleue devient ici « the marquis », référence quasi explicite à Sade. Mais il est un remaniement beaucoup moins commenté, qui pourtant joue sur la symbolique de la clé de façon tout aussi remarquable : le développement du thème musical. En anglais, « the key » est non seulement l'instrument de la transgression (la clé de la chambre interdite), mais aussi la touche du piano, instrument de musique de l'héroïne. C'est en effet séduit par les dons de pianiste de sa nouvelle victime que le marquis mélomane l'a repérée puis demandée en mariage. « The key » s'entend aussi comme la tonalité d'un morceau de musique, son harmonie. De par son hypotexte principal et sa myriade de références à la culture et à l'histoire de France¹, la nouvelle est implicitement bilingue et l'on peut donc aussi penser, en français, au do de la clé (ou do de la serrure) qui est la touche occupant le milieu du clavier, au dessus de la serrure permettant de verrouiller le couvercle de certains pianos. Dans les deux langues, le mot français « clé/clef » est utilisé pour désigner, sur la portée musicale, la hauteur des sons joués par la main gauche et la main droite au piano : respectivement la clé de fa (bass clef) et la clé de sol (treble clef).

¹ Tout autant que celle de Sade, l'ombre de Baudelaire plane sur la nouvelle : *Les Fleurs du mal*, citées p.17 avec un extrait des « Bijoux », sont implicitement omniprésentes dans l'évocation récurrente des lys charnus et phalliques qui ornent le château ; un fragment de *Mon Cœur mis à nu* est cité p.27. Dans son introduction à l'édition Vintage 2006, Helen Simpson nous rappelle que la tenue favorite de la jeune mariée (« my old serge skirt and flannel blouse », p.23) est un hommage à Claudine, l'héroïne de Colette, et voit une ressemblance entre le marquis et M. Willy, premier mari de la romancière française (Simpson xiii). Redon et Puvis de Chavannes sont mentionnés p.10 ; Poiret p.11; Huysmans et Eliphas Lévy p.16 ; les peintres Moreau, Gauguin, Watteau, Poussin, et Fragonard p.20. À cela s'ajoutent plusieurs références à l'histoire de France : à l'Indochine (p.7), Catherine de Medici (p.9), à la Terreur, au Directoire (p.11). Les lieux ne sont pas en reste : Paris (p.7), le restaurant La Coupole et le théâtre du Grand Guignol (p.26) ; Sèvres, Limoges (p.20). Enfin, des mots français sont régulièrement insérés dans le texte : « wagon-lit », « Conservatoire » (p.7), « marrons glacés » (p.8), « Mairie » (p.10), « the world of tartines and maman » (p.12), « gourmand » (p.15), « moue », « billets doux » (p.25), etc.

Ce thème musical culmine dans l'ajout d'un nouveau personnage, le seul qui ne figure pas dans la distribution originale : un accordeur de piano, « blind, of course » (BC 23), engagé pour travailler sur le Bechstein de la jeune mariée au moyen de son outil principal : la clé d'accord ou d'accordage (tuning key). Nommé Jean-Yves, il est l'unique personnage doté d'un nom propre et prendra la place de la sœur Anne mais aussi, à la fin, du « fort honnête homme » qui épousera la jeune veuve et lui fera « oublier le mauvais temps passé avec [le marquis] » (Perrault). Personnage saillant dans le palimpseste, cet accordeur a pourtant, lui aussi, peu attiré l'attention, comme si sa cécité, par contagion, rendait aveugle à sa présence². Il faut dire que dans le champ diégétique, Jean-Yves est en retrait : il n'apparaît qu'au milieu de l'histoire, et n'a de présence prolongée qu'aux trois quarts du récit après la transgression de l'héroïne. Son rôle dans le drame est aussi insignifiant que celui des deux personnages du conte de Perrault qu'il remplace, ce qu'Angela Carter prend d'ailleurs le soin de lui faire admettre modestement : « I can be of some comfort to you, though not much use » (BC 37). Or, je propose de démontrer que ce constat d'impuissance est celui d'un accordeur cachant bien son jeu, et que le rôle de ce jeune homme apparemment sans histoire prend tout son sens ailleurs que dans la diégèse et le (trompeur) accord parfait sur lequel se clôt la nouvelle.

Le thérapeute

C'est que Jean-Yves est à chercher non pas dans le langage qui représente des actions, mais dans le texte en tant que tel : dans le signifiant qui produit des sens au fil de la lecture et de l'écoute. Notamment, de l'écoute du mot « clé » (« key ») qui est, justement, le mot-clé dont la foisonnante polysémie musicale introduit, bien avant qu'il n'apparaisse dans l'histoire, l'accordeur et sa clé d'accordage. C'est ainsi que le texte est métonymiquement, sémantiquement

² À l'instar de M. Makinen qui mentionne on ne peut plus brièvement « an ineffectual piano-tuner » (Makinen 33). Les rares fois où Jean-Yves a été vraiment remarqué, c'est pour servir l'approche féministe qui l'interprète soit comme un homme capable, contrairement au marquis, de porter sur la femme un « regard » au delà des apparences, sans voyeurisme ni prédation (Day 156-7), soit comme une figure punitive à l'encontre de la domination masculine : littéralement privé de sa pulsion scopique, il est symboliquement castré (MacLaughlin 408). La lecture de P. Duncker combine les deux interprétations : « The blinded piano tuner, Jean-Yves [...], loves the child bride not for her ambiguous beauty, the veil across her corruption, but for her single gift of music [...]. If a man is damaged and hurt a woman is released from the habitual sexual constraint [...]. But while blindness [...] may signal the end of male sexual aggression, it is also a mutilation. As such it cannot be offered as the answer, the new male erotic identity » (Duncker 80-1).

prégnant de la figure de Jean-Yves dès la deuxième page, quand l'héroïne se remémore la cour que lui faisait le marquis avant le mariage :

He had loved to surprise me in my abstracted solitude at the piano. He would [...] soundlessly open the door and softly creep up behind me with his bouquet of hot-house flower or his box of marrons glacés, lay his offering upon the *keys* (BC 8, mes italiques).

Et bientôt, l'accordeur va émerger visiblement ; certes, pas encore en tant que personnage, mais en tant que signe, lorsque l'héroïne se met pour la première fois au piano du château pour découvrir qu'il est désaccordé : « a series of subtle discords flowed from beneath my fingers: out of tune [...]; we shall need a resident piano-tuner on the premises if I'm to continue with my studies! » (BC 16). « Discord », mot venant après deux paragraphes où la jeune mariée faisait état d'un conflit intime avant sa nuit de noce, entre attirance et répulsion pour le marquis : « I felt both a strange, impersonal arousal at the thought of love and at the same time a repugnance I could not stifle » (BC 15). Conflit intime accompagné d'un affolement, d'un désaccord des sens : « my bewildered senses » (BC 16). Le piano désaccordé se fait la métaphore d'une dissonance psychique ; et le besoin de l'accordeur surgit pour accorder le piano bien sûr, mais aussi la psyché de l'héroïne. Aveugle, Jean-Yves est incapable d'action mais paradoxalement, il est efficient par ce qui le condamne à l'inaction : la cécité, son trait distinctif, le met en opposition au motif surpuissant du voyeurisme auquel la pianiste est initiée par le marquis et qui révèle ses dissonances intimes.

Ce voyeurisme est étroitement associé au motif du miroir contre lequel se dessine en creux, en négatif, le travail à venir de l'accordeur aveugle. Dans les nombreux miroirs que le marquis a disposés dans la chambre nuptiale, l'héroïne se découvre non pas telle qu'elle se connaît mais telle que la perçoit le prédateur, clivée entre « innocence » et « corruption » :

I saw him watching me in the gilded mirrors with the assessing eye of a connoisseur inspecting horseflesh, or even of a housewife in the market, inspecting cuts on the slab. I'd never seen, or else had never acknowledged,

that regard³ of his before, the sheer carnal avarice of it; and it was strangely magnified by the monocle lodged in his left eye. When I saw him look at me with lust, I dropped my eyes but, in glancing away from him, I caught sight of myself in the mirror. I saw myself, suddenly, as he saw me, my pale face, the way the muscles in my neck stuck out like thin wire [...]. And, for the first time in my innocent and confined life, I sensed in myself a potentiality for corruption that took my breath away (BC 11).

Dans le regard du prédateur, elle voit naître son « inquiétante étrangeté » au sens freudien du terme⁴, le reflet de son « moi étranger » (*L'Inquiétante étrangeté* 236) en total désaccord avec son « moi propre » (*ibid.*) :

I was not afraid of him; but of myself. I seemed reborn in his unreflective eyes, reborn in unfamiliar shapes. I hardly recognized myself from his descriptions of me and yet, and yet—might there not be a grain of beastly truth in them? [...] I blushed again [...] to think he might have chosen me because, in my innocence, he sensed a rare talent for corruption (BC 20).

Dans les miroirs où se projette la nuit de nocces elle découvre, amplifié, démultiplié, son désir d'être une proie, son désir d'autodestruction, sa pulsion de mort⁵ : « A dozen husbands impaled a dozen brides » (BC 17).

Aussi Jean-Yves a-t-il un rôle-clé à jouer comme accordeur de cette psyché dissonante. Le lendemain de la nuit de nocces, la mariée apprend qu'il était « déjà au travail » pendant qu'elle dormait encore ; et comme par hasard, elle se réveille à nouveau en accord avec elle-même pour aller jouer de son instrument réaccordé :

nothing, this morning, gave me more than a fleeting pleasure except to hear that the piano-tuner had been at work already [...]. I sprang out of bed and pulled on my old serge skirt and flannel blouse [...] in which I felt far more at ease with myself than in any of my fine new clothes (BC 22-23).

³ Il est remarquable que dans ce passage où prend naissance le motif du miroir, A. Carter ait fait le choix, au lieu de « gaze », du mot « regard » qui est rarement employé en anglais dans le même sens qu'en français. Qu'il s'agisse ou non d'une coïncidence, le « regard » du marquis correspond ici exactement au « regard » (par contraste avec « l'œil ») tel que l'entend Jaques Lacan dans le *Séminaire XI* : la jeune femme est « sous ce regard », *i.e.* un « regard » qui va au delà de l'image narcissique, consciente et limitée du moi, pour faire surgir une étrangeté intime (Lacan 85-8).

⁴ « Cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier [...]. Ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti [...], qui n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement » (*L'Inquiétante étrangeté* 246, 215, 222).

⁵ Dans la théorie freudienne, la « pulsion de mort » (ou « pulsion de destruction »), qui n'est autre que l'une des deux pulsions fondamentales (avec l'Eros ou « pulsion de vie »), est sous-jacente aux conduites masochistes : voir « Angoisse et vie pulsionnelle » dans les *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (239-49).

Contrairement au marquis pornographe, Jean-Yves ne voit pas les scènes dans les miroirs ; il ne voit pas les fantômes nus, il les écoute. Par son oreille, « seul orifice qui ne puisse se fermer dans le champ de l'inconscient » (Lacan 178), il « sait » et il répare : « After my three hours of practice, I called the piano-tuner in, to thank him. He was blind, of course; but [...] he seemed to know that I had smiled » (BC 23).

Hélas, comme les cordes d'un piano près de la mer (le château est sur une presqu'île battue par les vents), l'accord psychique est fragile. De nouveau prise par le démon de la corruption, la jeune marquise s'empare du trousseau de clés pour les essayer toutes. À mesure qu'elle explore, l'entrechoc des clés va crescendo dans sa main fébrile, jusqu'au moment où elles lui échappent dans une cacophonie de notes métalliques. Lorsqu'elle se penche pour les ramasser, sa main tombe fatalement sur la clé défendue :

I picked up the clinking bundle of keys [...]. I wanted to know still more; and, as I closed the office door and locked it, the means to discover more fell in my way.

Fell, indeed; and with the clatter of a dropped canteen of cutlery, for, as I turned the slick Yale lock, I contrived, somehow, to open up the key ring itself, so that all the keys tumbled loose on the floor. And the very first key I picked out of that pile was, as luck or ill fortune had it, the key to the room he had forbidden me (BC 24-26).

Faux accord entre « luck » et « ill fortune » : chance ou malchance ? Dans « fortune », qui décomposé devient « for-tune », « a tune », mélodie pour une psyché désaccordée, partagée entre jouissance et horreur de découvrir encore, au bout de son exploration d'elle-même dans la chambre ensanglantée, les trois épouses assassinées, nouveau miroir étrangement inquiétant de son destin. Aussi la jeune femme se précipite-t-elle, pour échapper à l'image dans le miroir, sur le piano. Elle joue, maladroitement d'abord, les exercices de Czerny puis, le toucher s'améliorant, les harmonies parfaites et « thérapeutiques » du *Clavier Bien Tempéré* de Jean-Sébastien Bach :

Mechanically, I began to play but my fingers were stiff and shaking. At first, I could manage nothing better than the exercises of Czerny by simply the act of playing soothed me and, for solace, for the sake of the harmonious rationality of its sublime mathematics [...], *The Well-Tempered Clavier*. I set myself the therapeutic task of playing Bach's equations, every one, and, I told

myself, if I played them all through without a single mistake—then the morning would find me once more a virgin (BC 31).

Séance interrompue par un bruit révélant que l'accordeur l'écoutait derrière la porte, l'oreille à la serrure. L'oreille qui « sait » sans voir ni se faire voir, l'oreille qui restaure les accords de la psyché :

'Forgive me,' said Jean-Yves [...]. 'I could not resist [...].'

'It's perfect,' I said. 'The piano. Perfectly in tune.'

But he was full of the loquacity of embarrassment, as though I would only forgive him for his impudence if he explained the cause of it thoroughly.

'When I heard you play this afternoon, I thought I'd never heard such a touch. Such technique. A treat for me, to hear a virtuoso! So I crept up to your door now, humbly as a little dog might, madame, and *put my ear to the keyhole* and listened, and listened—until my stick fell to the floor through a momentary clumsiness of mine, and I was discovered.' (BC 31-32, mes italiques)

La figure dans le tapis

Quelque chose, pourtant, sonne faux dans cette soudaine « loquacité » de Jean-Yves pour articuler son émotion : la façon dont il fait de son écoute un voyeurisme. Quelle est cette pulsion de l'oreille prise sur le fait d'écouter, comme un œil, par le trou de la serrure ? N'y a-t-il pas ici perversion de l'écoute ? N'est-ce pas ainsi que la fascination du marquis pour sa victime avait commencé ? « Je vous ai écoutée par le trou de la serrure » : détail troublant que cette tournure qui brouille le texte, et avec lui notre vision de l'accordeur. Notre lecture est décentrée par cet accroc, déplacée du « je » de la narratrice au « il », à la « non personne » (Benveniste 251-7) de Jean-Yves qui, pour la première fois dans la nouvelle, prend la parole et devient « je » dans ce dialogue ayant pour conséquence de déconstruire tout le texte, et notamment de révéler des concordances troublantes et récurrentes entre les deux figures de l'accordeur et du marquis.

À commencer par la canne de l'accordeur tombant derrière la porte avec fracas pour interrompre les harmonies parfaites de Bach : la marquise ne l'avait-elle pas prise, au prime abord, pour celle de son époux ? « Crash of a dropped stick. [My husband's] silver-headed cane! What else? Sly, cunning, he had returned; he was waiting for me outside the door! » (BC 31). Puis Jean-Yves et ses yeux rivés sur la jeune femme en un paradoxal voyeurisme (« eyes that fixed upon me although they could not see me », BC 23), tandis qu'en échange, les

yeux du marquis sont sans lumière (« unreflective eyes », *BC* 20), comme un regard d'aveugle : « he stared at me with his blind, shuttered eyes » (*BC* 35). Un marquis à l'oreille exceptionnelle, capable de capter la musique des sphères : « It must have been my innocence that captivated him—the silent music, he said, of my unknowingness, like *La Terrasse des audiences au clair de lune* played upon a piano with keys of ether » (*BC* 19). Un accordeur dont l'apparition, après l'incident de la porte, « déchire douloureusement » le cœur de l'héroïne, à l'en faire défaillir, comme une répétition de la nuit de noce où le marquis avait « empalé » sa jeune épouse : « To see him [...] seemed to hurt me piercingly [...]; his figure blurred, the room swayed about me » (*BC* 32). La vision de la jeune femme se trouble : serait-ce parce qu'elle voit les deux hommes en surimpression ? C'est d'ailleurs à partir de ce moment là que l'héroïne appellera Jean-Yves « my lover ». Tout aussi étrange, ce jeu théâtral de substitution entre l'un et l'autre : sauf une fois à la fin, il n'y a jamais coprésence du marquis et de l'accordeur mais une alternance scénique — « entre » l'un tandis que l'autre « sort » — comme s'ils étaient deux faces du même homme. Curieusement en effet, l'héroïne voit le visage de son époux comme un « masque » troué devant la bouche, au travers duquel on ne peut voir bouger que les lèvres « étonnamment nues » :

That face, in stillness when he listened to me playing, with the heavy eyelids folded over eyes that always disturbed me by their absolute absence of light, seemed to me like a mask [...]. His face was as still as ever I'd seen it [...], yet his lips, that always looked so strangely red and naked between the black fringes of his beard, now curved a little [...]. He bent over me to drop a beard-masked kiss on my forehead (*BC* 9, 13, 21).

La bouche imberbe du jeune accordeur à peine sorti de l'adolescence — « He was [...] young, with a gentle mouth » (*BC* 23), « the boy » (*BC* 31) —, ne se cacherait-elle pas derrière le masque et la barbe postiche ? Et que dire de cette coïncidence, lorsque Jean-Yves mentionne de manière presque inaperçue qu'il loge dans une chambre au pied de la tour ouest (« I sleep in a room at the foot of the west tower », *BC* 31), lieu dont on apprenait dix pages plus tôt, par la bouche du prédateur, que c'est là même que se situe son repaire, la chambre ensanglantée ! « All is yours [...] except the lock that this single key fits. Yet all it is is the key to a little room at the foot of the west tower » (*BC* 21). Cette chambre plongée dans les ténèbres (« absolute darkness », *BC* 30), comme un monde d'aveugle. Cette chambre infernale qu'on pourrait soupçonner de communiquer

secrètement avec le piano dont s'occupe l'accordeur quand l'héroïne nous dit, « I opened the lid of the piano » (BC 31) : faut-il entendre « I opened the *id* », le « ça » et son chaos pulsionnel ? D'autant que l'instrument de torture appelé « vierge de fer » de la chambre souterraine émet un bruit de corde (« the Iron Maiden emitted a ghostly twang », BC 29) : cette corde dissonante lierait-elle secrètement, des profondeurs aux hauteurs du château, l'instrument de torture à l'instrument de musique ? Quand au signifiant « marquis » (mar-key, prononcé à la française) ne contient-il pas le mot-clé, « key », sémantiquement prégnant de l'accordeur ?

Si le marquis est bien un double de Jean-Yves, cela n'implique-t-il pas que « the little marquise » (BC 9) — mar-keys — en est un autre ? On a bien vu l'héroïne découvrir en son époux son moi étranger. D'ailleurs, le texte recèle d'autres indices la reliant à l'accordeur. Les clés qui teintent dans la main de la première sont un étrange écho des clés d'accord maniées par le second. Quant à deuxième partie du nom de « Jean-Yves », c'est l'homonyme de « Eve » (prononcé à l'anglaise) qui est elle-même un modèle mythique de l'héroïne : toutes deux sont prises au piège de leur curiosité sous l'influence d'un initiateur maléfique, ce que l'accordeur lui-même fait remarquer à la jeune femme.

'You do not deserve this,' [Jean-Yves] said. 'You disobeyed him [...]. That is sufficient reason for him to punish you.'

'I only did what he knew I would.'

'Like Eve,' he said (BC 37-38).

De plus, la marquise semble devenir aveugle comme celui dont elle est le double, gagnée par les ténèbres malgré la lumière qui l'entoure : « Every lamp I my room burned, to keep the dark outside, yet it seemed still to encroach on me [...], the night like a permeable substance that could seep into my skin » (BC 30). Elle a l'oreille absolue dont la légende dote les accordeurs⁶, et dont la science a prouvé qu'elle caractérise la plupart des musiciens aveugles⁷ : « I'd been blessed with perfect pitch » (16). Les autres sens que la vue sont chez elle surdéveloppés,

⁶ Cette croyance exploitée par A. Carter ne correspond pas à la réalité. Comme l'explique Kazuto Osato dans son entretien avec N. Vincent-Arnaud et F. Sounac (référence ?), un accordeur de piano est avantagé dans son travail s'il est doté d'une oreille relative et non pas absolue.

⁷ Pour citer le neurologue Oliver Sacks, « a [...] study by Hamilton, Pascual-Leone, and Schlaug [...] found that 60 percent of blind musicians had absolute pitch, as opposed to perhaps 10 percent among sighted musicians. In normally sighted musicians, early musical training (before the age of six or eight) is crucial in the development or maintenance of absolute pitch—but in these blind musicians, absolute pitch was common even when musical training had been started relatively late » (*Musicophilia* 174).

comme chez les aveugles⁸ : « I heard no change in his breathing but my heightened, excited senses told me he was awake and gazing at me » (BC 12). Toucher hypersensible (« I knew, I knew by some tingling of the fingertips », BC 16), odorat aiguisé :

[The Marquis] would [...] soundlessly open the door and softly creep up behind me with his bouquet of hot-house flower or his box of marrons glacés, lay his offering upon the keys [...] as I was lost in a Debussy prelude (BC 8).

C'est ainsi qu'à la manière de la marquise se démultipliant dans les miroirs, celui que l'on prenait pour la « non personne », le discret Jean-Yves, se clive dans les personnages principaux qui pourraient n'être que ses doubles, ses échos.

Cette présence subliminale s'étend et se travaille encore pour imprégner l'atmosphère et le décor de la diégèse, par le truchement de la musique qui accompagne (au sens propre) le texte. La référence à Debussy citée plus haut, loin d'être isolée, est un leitmotiv lancinant. Les références sont parfois explicites, comme dans le passage précédent, ou dans les titres des morceaux de Debussy égrenés au fil du récit — *Rêverie* (BC 13), *La Terrasse des audiences au clair de lune* (BC 19) —, et ce moment synesthésique où le paysage impressionniste révèle les couleurs des « harmonies déliquescents de Debussy » :

Sea; sand; a sky that melts into the sea—a landscape of misty pastels with a look about it of being continuously on the point of melting. A landscape with all the deliquescent harmonies of Debussy, of the etudes I played for [the marquis], the reverie I'd been playing that afternoon in the salon of the princess where I'd first met him (BC 13).

Mais le plus souvent, les références au compositeur français sont implicites ; allusions subtiles, comme dans les récurrentes descriptions de la mer, écrivain mouvant du château qui fait entendre en permanence *La Mer*, composition symphonique de Debussy évocatrice des changements d'humeur de l'eau, entre le calme et la tempête où les navires tracent leurs sillages :

His castle that lay on the very bosom of the sea with seabirds mewing about its attics, the casements opening onto the green and purple, evanescent departures of the ocean, cut off by the tide from land for half a day [...]. The

⁸ « There is much evidence that in those born blind or early blinded, the massive visual cortex, far from remaining functionless, is reallocated to other sensory inputs, especially hearing and touch » (Sacks 175).

castle was adrift, as far as it could go from the land, in the middle of the silent ocean where [...] it floated, like a garland of light. And all silent, all still, but for the murmuring of the waves (BC 13, 27).

La mer/*La Mer*, d'autant plus audible qu'elle était absente du conte original : ses lueurs changeantes on remplacé « le soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie » (Perrault), ses moutons d'écume (« foam », BC 8) se sont substitués aux animaux perçus au loin par la sœur Anne⁹.

Il se trouve que l'accordeur de piano est la mer: « His speech had the rhythms of the tides » (BC 32). C'est de cette voix cadencée comme les vagues que Jean-Yves fait remarquer à la marquise « le changement de tonalité de la mer », comme s'il donnait à entendre, par sa parole, *La Mer* de Debussy, ses glissements tonals qui ne sont autres que la musique de sa propre voix : « 'Hark! [...] The sea has changed key' » (BC 33, mes italiques). Jean-Yves est donc partout, y compris dans ce décor maritime qui, du reste, est en symbiose avec le château :

[The] castle whose walls were made of foam [...]. No room, no corridor that did not rustle with the sound of the sea and all the ceilings [...] were stippled with refracted light from the waves which were always in motion ; that luminous, murmurous castle (BC 8, 13).

C'est une architecture liquide, tout en échos et en lueurs intérieurs telle une galerie intra-utérine, dont l'héroïne sentait déjà l'odeur « amniotique » lors de sa découverte du lieu : « I smelled the amniotic salinity of the ocean » (BC 12). L'accordeur est donc aussi la mère ! Il est ce décor féminin où se mêlent le château, l'océan et le chant d'une sirène :

[The] castle [...] lay on the very bosom of the sea [...]. That castle, at home neither on the land nor on the water, a mysterious, amphibious place [...], with the melancholy of a mermaid who perches on her rock and waits, endlessly, for a lover who had drowned far away, long ago. That lovely, sad, sea-siren of a place (BC 13).

La sirène mélancolique, c'est mère de la mariée dont on apprenait, au début de la nouvelle, qu'elle avait perdu son époux passionnément aimé : « one fine day, her gallant soldier never returned from the wars, leaving his wife and child a

⁹ « Sont-ce mes frères ?

- Hélas ! non, ma sœur, c'est un troupeau de moutons » (Perrault).

legacy of tears that never quite dried » (BC 8). Avant la coda, ce personnage de la mère ne participe pas plus à l'histoire que Jean-Yves. Tout au plus se manifeste-t-elle sporadiquement dans la mémoire de sa fille ; jusqu'au final paroxystique où elle fait une entrée fracassante (sa seule apparition dans le drame) sur un cheval lancé au triple galop, pour secourir sa fille de justesse, s'emparant ainsi du rôle joué par deux frères cavaliers dans le conte original. C'est ainsi que le discret accordeur trouve un autre double dans cette femme dont l'apparition clôt l'histoire de manière spectaculaire.

Une ultime écoute du texte révèle que cette fin est une reprise (au sens musical) du début de la nouvelle. En effet, le paragraphe d'ouverture est tout aussi retentissant que le retournement final. Encore absent, bien sûr, de la diégèse, l'accordeur transparait pourtant déjà : non seulement au travers de ses doubles (par la présence de la jeune marquise et la mention de sa mère), mais aussi de la musique du texte. La jeune mariée est dans le wagon-lit qui la mène sur les lieux du drame. Le train est propulsé dans la nuit par des pistons dont le rythme effréné se cale sur celui du cœur battant de l'héroïne : la métaphore sexuelle est évidente, mais pour peu que l'on ferme les yeux sur cette image et que l'on tende l'oreille — comme Jean-Yves à la serrure de la porte ? — le rythme allitératif du paragraphe, ses staccatos menaçants, sont une transposition verbale saisissante de l'étude n°12 de Debussy intitulée « Pour les *accords* » (mes italiques), où le piano est un instrument de percussion, et dont les musicologues soulignent le « rythme de machines » (Sacre 938), la « puissance agressive » (Halbreich 601), les « accords parfaits non apparentés entre eux et dont la dynamique véhémence accuse le contexte dissonant » (*ibid.*) :

I remember how, that night, I lay awake in the wagon-lit in [an] ecstasy of excitement, my burning cheek pressed against the impeccable linen of the pillow and the pounding of my heart mimicking that of the great pistons ceaselessly thrusting the train that bore me through the night, away from Paris, away from girlhood, away from the white, enclosed quietude of my mother's apartment, unto the unguessable country of marriage (BC 7).

On comprend finalement pourquoi Jean-Yves est sans histoire : démultiplié dans tous les personnages de la nouvelle, dans son décor, dans ses jeux sémantiques et son accompagnement musical, il *est* l'histoire, et peut-être même celui qui a tout inventé ou tout rêvé, jusqu'à sa propre identité, jusqu'à sa propre

cécité¹⁰. Dans ce cas, il est sans doute un autoportrait secret d'Angela Carter. Il est donc bien la figure essentielle, la figure-clé, quasiment invisible dans l'univers de la nouvelle parce qu'il est au travail en son intérieur même, dans les machinations de l'écriture. Il est, pour emprunter à Henry James le titre de l'une de ses nouvelles, « The Figure in the carpet » : telle la figure fondamentale dissimulée dans la diversité complexe des motifs d'un tapis persan. De cet accordeur on pourrait dire, comme le fait Tzvetan Todorov du secret des nouvelles de James, qu'il est cette figure secrète mais essentielle dans les motifs du texte : « la cause initiale », « l'essence première » du récit « la plupart du temps ignorée » ; qu'il est « ce qui, par son absence, fait surgir le texte » ; cette « force absente et surpuissante qui met en marche toute la machine de la narration » et déclenche « la recherche », la « poursuite », la « quête » sans fin du lecteur (Todorov 82-3).

Puisqu'« un texte est un mécanisme » qui veut que le lecteur « l'aide à fonctionner », renchérit Umberto Eco (Eco 63-4), puisque le lecteur détient aussi la clé, Jean-Yves ne serait-il pas, au bout du compte, une figure de ce lecteur ? Lecteur captivé, séduit et qui, l'oreille à la serrure, accède aux tonalités changeantes du texte, à ses personnages « réversibles », ses « contradictions », son sens « précaire, révocable », sa « cohabitation des langages » (Barthes 10). Aux portes d'un recueil de nouvelles dont « The Bloody Chamber » fait l'ouverture, et dont chaque texte bouscule la partition d'un conte bien connu, heureux lecteur qui se délecte de la virtuosité d'Angela Carter — « A treat for me, to hear a virtuoso ! » (BC 32) — dans sa réinvention d'airs qu'on n'entendait plus et qui avaient perdu tout leur mystère.

Bibliographie

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris : Gallimard, 1966.

Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. London : Penguin, 1981.

¹⁰ La figure de l'accordeur aveugle fait partie des légendes dont joue A. Carter. La cécité en soi n'est pas un atout pour pratiquer cette profession. C'est simplement parce qu'elle n'est pas un handicap que les aveugles sont plus représentés (sans être majoritaires) dans ce corps de métier que dans d'autres : « When I was growing up in London in the 1930s, I especially enjoyed the visits of Enrico, the piano tuner, who would come every few months to tune our pianos [...]. Once when Enrico was ill, a substitute tuner came—a tuner who, to my amazement, got around without a white stick and could apparently see normally. Up to that point, I had assumed that, like Enrico, all piano tuners were blind » (Sacks 171).

- Day, Aidan. *Angela Carter : the Rational Glass*. Manchester and New-York : Manchester University Press, 1998.
- Duncker, Patricia. *Writing on the wall : selected essays*. London: Pandora, 2002.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. M. Bouzaher. Paris : Grasset, 1985.
- Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. B. Féron. Paris : Gallimard, 1985.
- *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris : Gallimard, 1984.
- Halbreich, Harry. *Claude Debussy, analyse de l'œuvre*. Paris : Fayard, 1980.
- Lacan, Jacques. *Séminaire XI – Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973.
- Makinen, Merja. « Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonisation of Feminine Sexuality ». *Angela Carter – New Casebooks*. Ed. Alison Easton. Basingstoke : Pallgrave, 2000. Pp.20-36.
- McLaughlin, Becky. « Perverse Pleasure and Fetishized Text: The Deadly Erotics of Carter's 'The Bloody Chamber' » / *Style* 29.3 (1995) : 404-22.
- Sacks, Oliver. *Musicophilia*. New York : Vintage, 2008.
- Sacre, Guy. *La Musique pour piano : dictionnaire des compositeurs et des œuvres*. Paris : Robert Laffont, 1998.
- Simpson, Helen. Introduction à *The Bloody Chamber and Other Stories*. London : Vintage, 2006. Pp.vii-xix.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971.